El sueño imperativo y _Plus Ultra_. Prácticas artísticas y tramas políticas en torno a 1992

Buenas tardes, muchas gracias por vuestra asistencia y muchas gracias a las amigas de Bulegoa y a Azkuna Zentroa por la invitación y organización de estos encuentros

Para los que no nos conocen, muy brevemente diré que BNV surge en 1988, poco después del ingreso de España en la OTAN. La entrada en la Alianza militar y la derrota del referéndum, significó el abandono del último resorte no pactado de la reforma política. La Transición se daba por terminada y se consolidaba —según palabras de Amador Fernández Savater— «…un orden político, simbólico y estético por el que la palabra, la mirada, la acción… sería a partir de entonces, administrada y vehiculada exclusivamente por las instancias de representación: partidos políticos, sindicatos, medios de comunicación, instituciones culturales….». Que el voto del «NO» perdiese el referéndum, significó la liquidación del movimiento anti- OTAN, un movimiento popular auto-organizado, increíblemente poco recordado hoy en día, que activó millones de conciencias resistentes que la derrota desparramó en desencanto.

Tras esta derrota Miguel Benlloch (mi socio y amigo) y yo, que formábamos parte activa de este movimiento, también fuimos dando por terminada una militancia política que estaba articulada en torno al Movimiento Comunista, en el sindicato (como abogado de la construcción), las luchas vecinales o el movimiento gay… y comenzamos a trabajar en lo que podemos llamar la producción cultural.

Aunque nos constituimos como empresa en 1988, iniciamos nuestro trabajo en el arte contemporáneo en 1991, cuando hicimos nuestro primer proyecto con Mar Villaespesa, *El sueño imperativo*.

Conocimos a Mar, después de su estancia de algunos años en Estados Unidos, cuando ya era una conocida crítica de arte, tras su paso por la revista *Figura Internacional* y la co-fundación de la revista *Arena* y cuando afrontaba su primera exposición.

Eran los años del inicio de un tipo de espectacularización del arte y la cultura que se ha mantenido hasta el presente y cuando la crítica institucional de los años 70 parecía haber sido finalmente asumida por el museo y el mercado. Pero también en esos años se produjeron prácticas artísticas que planteaban nuevas formas de entender la relación entre arte y política y que Mar había podido conocer de primera mano. Dicho de manera simple, Mar era una persona formada e informada y por ello capaz de formular un diagnóstico sobre la situación de la «comunidad artística» en el Estado español, «…caracterizada por el dirigismo cultural, la conquista de lo internacional como proyecto común y la preeminencia del mercado». Algo que formuló en su conocido texto «Síndrome de mayoría absoluta».

Nos conocimos, pues, cuando ella desde la crítica del arte y nosotros desde el activismo político, iniciamos el cuestionamiento de un proceso de producción y unas políticas culturales que estaban organizadas, como única medida, en torno a la creación de nuevos equipamientos: en 1987 se crea Arteleku; en 1988 se inaugura el Reina Sofía; en 1989 el IVAM, el Centro Atlántico de Arte Moderno y el Centro Galego de Arte Contemporáneo; en 1995 el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y el MEIAC; en 1998 el MACBA, a los que han seguido los más recientes Museos, Centros y Espacios de Vigo, Castilla y León, Castellón, Valladolid, Vitoria-Gasteiz, Palma de Mallorca, Granada... El paradigma de estos modelos sería el Museo Guggenheim Bilbao inaugurado en 1997.

Comenzamos a trabajar en 1990 en Sevilla donde la incidencia del mercado de arte contemporáneo era prácticamente nula, pero en la que, a finales de los años 80, se produce un fenómeno de reconstrucción del tejido artístico que marcó la escena en el Estado español. Este fenómeno, que estuvo protagonizado por galerías como La Máquina Española y Juana de Aizpuru —o las ya citadas revistas *Figura, Figura Internacional* y *Arena*— nació por diversos factores institucionales, políticos y económicos, pero su rasgo distintivo lo alcanzó por la participación en el mismo de artistas, autores y creadores que ante la pobreza y falta de horizontes del paisaje local, dinamizaron radicalmente proyectos artísticos. Curiosamente cuando llegaron los apoyos oficiales de la Junta de Andalucía la escena se desinfló.

El sueño imperativo, nace en 1991 como una afirmación de estas experiencias y como una reacción ante aquellas políticas. Estuvo financiado por PSV Cooperativa de viviendas de UGT y por IGS y se presentó en la sede del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Es decir, se financió íntegramente con un patrocinio privado y se inauguró en un espacio ajeno a los nuevos museos y centros institucionales que comenzaban su actividad.

Paradójicamente, la cooperativa PSV, encabezó uno de los mayores y primeros escándalos de corrupción, que desde entonces y sin interrupción se han venido sucediendo. Como investigó y publicó el periodista Santiago Carcas en El País, «… la cooperativa y su gestora IGS, que llegó a contar con cerca de 20.000 cooperativistas que aportaron unos 38.000 millones de pesetas, en diciembre de 1993 desencadenó la suspensión de pagos. El sindicato UGT se vio obligado a hacerse cargo del proyecto, del que formalmente sólo tenía el 47% de las acciones. Los créditos oficiales evitaron *in extremis* la quiebra y su gerente, Carlos Soto, entró en Alcalá Meco. En noviembre de 1994, tras cinco meses de cárcel, Sotos decidió explicar y explicó ante el juez que los dirigentes de UGT estaban al tanto de las operaciones que se hacían en el grupo. Nicolás Redondo, que dejó la secretaría general de UGT marcado por el escándalo, según Sotos conocía hechos como las 110.000 pesetas que recibían las arcas del sindicato por cada socio captado. Los ugetistas siempre rechazaron estas acusaciones».

Sea como fuere, la paradoja existe y aquella exposición, que pronto se convertiría en una de las muestras de referencia para el estudio sobre las relaciones entre arte y política en el Estado español y con la que nos proponíamos ensayar otras posibilidades de acción cultural y política, estuvo financiada por una organización sindical y de clase que dos años más tarde de la inauguración de *El sueño imperativo* protagonizó uno de los primeros fraudes de la reciente democracia.

Esta circunstancia, que puede parecer chistosa, ni le resta ni le añade valor a lo que fue y supuso *El sueño imperativo*, pero creemos importante señalarla por su diferencia con *Plus Ultra*, financiada íntegramente por una institución pública, pero sobre todo, porque de alguna forma ejemplifica las complejas tramas que se dieron entre economía y política en aquellos inicios del poder socialista, que como señaló Teresa Vilarós se traducía «… en una suplantación socio-económica (entrada en la Comunidad Económica o reconversión industrial) y simbólica (movida madrileña, auge del consumo cultural) que eclipsaban, sin superarlo, el espectro de la dictadura».

Volviendo a la exposición. En su valioso texto curatorial del catálogo, Mar Villaespesa afirmaba que «tras la situación de aislamiento en que estuvo sumido el arte español durante los cuarenta años de régimen franquista, el dilema con el que nos encontrábamos era dilucidar… ¿cómo la sociedad y la cultura española, que ya participaba *de derecho* de todo el entramado

económico y político europeo, iba a enfrentarse a problemas y demandas para nosotros nuevos pero recurrentes y conocidos en la sociedad globalizada?». ¿De qué modo, se preguntaba, el artista español, carente de herramientas como una cierta genealogía y un mínimo contexto crítico, va a poder abordar las contradicciones sociopolíticas, económicas y culturales en las que sus colegas occidentales se encuentran inmersos, sin que ello suponga caer en esteticismos inocuos o en el seguimiento de modelos culturales ajenos?

El sueño imperativo proponía debatir estos y otros asuntos con 11 artistas: 6 españoles y 5 extranjeros, norteamericanos en su mayoría, o con base en Nueva York. Solo dos de ellos eran mujeres.

Los artistas fueron convocados a crear una obra *in situ* y un texto para el catálogo, pudiendo hacer uso de los espacios públicos y privados del Círculo. Para la comisaria, el Círculo como institución ya «era en sí un *site-specific* y cualquier obra que se presentara dentro de ella debería aportar un diálogo no solo con su propio lenguaje sino con la institución como representación de la cultura».

De la mano del texto de Mar y de los que escribieron los artistas, recorremos muy brevemente las obras de la exposición.

Nancy Spero eligió para emplazar su obra la terraza y la cafetería del edificio, y a las constantes en su iconografía: diosas de la civilización griega, hititas, atletas, aborígenes… incorporó la figura de Minerva que desde lo alto del edificio del Círculo preside la ciudad. A su hermoso texto lo tituló «*La mujer como protagonista*».

La sala Minerva, situada en el sótano del edificio fue la elegida por Francesc Abad para presentar un trabajo que expresaba el poder de los medios de comunicación sobre la percepción contemporánea. «La cabeza de la Medusa» fue el título de su texto y curiosamente el escudo de Minerva, símbolo del Círculo, porta la cabeza de la Medusa cortada por Perseo.

Juan Luis Moraza creó lo que llamó un asentamiento en la Sala de Juntas. En su lúcido texto, «Sumisión, Rebeldía, y una Tercera vía», se interroga sobre «¿Cómo trazar esa distancia que parece necesaria para observar la relación entre artista y sociedad? En todo caso, no lo siento como dos fragmentos deseosos de una síntesis plácida y cooperativa, sino más bien como ingredientes irreductibles y necesarios por igual en esa convulsión que llamamos conocimiento».

La elección de Pedro G. Romero fue el despacho del presidente, la biblioteca, las vitrinas del hall, el ascensor y la cafetería. «Quinta Columna» llamó a su escrito donde dijo: «¿Existe el artista social o esa denominación solo sirve para esconder predicadores? ¿Acaso no todos los artistas son sociales o aquellos que levantan la mano como excepción están al margen? ¿Por encima o por debajo de la sociedad?».

Terry Berkowitz construyó un espacio dentro de la sala de exposiciones cuyas paredes albergaban proyecciones, espejos y una visión crítica del modelo de sociedad americano. Terry es de origen judío, pero cuestiona radicalmente el Estado de Israel. En «¿Qué es una vida sin libertad?», título de su contribución al catálogo, transcribe los diálogos de un vídeo que rodó un año antes en Palestina.

Chema Cobo, utilizó la sala de columnas del Círculo y el espacio expositivo para confrontar imágenes y conceptos como Historia/Memoria o Destino/Amnesia. «La celeridad hace de la historia un simple inventario de funerales, de celebraciones», dice en su texto «La moneda de Diógenes». A más celebraciones mejor olvido. La Historia como todo capital «es» porque «crece».

Chris Burden, fue el único artista que no creó una obra para la exposición ni escribió para el catálogo. *Samson* fue el trabajo presentado y alojado en el Hall. Las dificultades de su instalación, los miedos que suscitaba el posible daño que pudiera provocar en el edificio —ya que la obra planteaba de manera simbólica socavar los cimientos de las instituciones— y las críticas de los socios del Círculo amenazaron durante todo el periodo expositivo su desmantelamiento, que finalmente no llegó a producirse.

El eje del edificio, una gran escalera imperial, fue la base para la propuesta de Kevin Carter atraído por las esculturas neoclásicas —Apolo, Minerva, Diana— que habitan sus rellanos. Un cuento autobiográfico, que tituló «Nada más», fue el texto que envió para su publicación en el catálogo.

También en la escalera, pero en la base del hueco que deja su trazado, Thomas Lawson dejó caer una escultura que se hundía en el suelo, quedando solo a la vista una ala, que era una réplica exacta de la esculpida en 1887 por Ricardo Bellver para su monumento al *Ángel Caído*, instalado en el Parque del Retiro. «Visiones Angélicas» fue el título de su texto en el que cuenta cómo la visión del monumento y el interés por descifrar su significado lo llevó a la relectura de *El paraíso perdido* y recuperar al personaje del ángel caído «una figura prometeica que trae consigo la esperanza del cambio y la ilustración contra el poder autoritario de una autoridad definitiva».

Rogelio López Cuenca expandió el espacio de la exposición a la calle. Una serie de carteles ampliaba su crítica al presente y futuro espacio social que nos aguardaba: Los fastos del 92. En su texto «Sous les paves» incluye la siguiente cita: «Actualmente no existe ningún lugar del lenguaje que sea exterior a la ideología burguesa. La única respuesta posible no la constituye ni el enfrentamiento, ni la destrucción sino el robo: fragmentar el texto antiguo de la cultura, de la ciencia, de la literatura, y diseminar sus trozos con fórmulas irreconocibles».

Krzysztof Wodiczko, proyectó su obra sobre el Arco de la Victoria de Madrid, un Arco del Triunfo realizado entre 1950 y 1956 para conmemorar la victoria de los golpistas. Wodiczko modificó su proyecto inicial —una crítica al acomodamiento del PSOE en el poder— por la que le pareció más pertinente al estallar, tres días antes de la inauguración, la campaña militar liderada por EE.UU. que obligó al ejército iraquí a replegarse de Kuwait. En su texto «Proyecto de un vehículo para los sin hogar» dice: «La principal función de las estructuras arquitectónicas consiste en aparecer quietas y permanentemente enraizadas en el terreno (…) Para contrarrestar esto, los artistas tenemos que actuar sobre las fincas ciudadanas y el espacio inmobiliario utilizándolos como medios de comunicación».

Por último, Francesc Torres lanzó 35 preguntas a través de la radio, la prensa y la TV, cuyas respuestas fueron recogidas y publicadas en el desaparecido diario El Sol. «Vuelo rasante» fue el título de su texto en él sostuvo que: «En estos momentos, se puede afirmar que el arte en general es más un reflejo de una cultura dominante que el resultado de una actitud crítica. No hay voluntad de cambiar nada. Cuando se produce alguna novedad, esta sucede en el terreno de lo epidérmico…».

Aunque nada se deba excluir nunca de antemano, es dudosa la probabilidad de que una obra de arte o un proyecto cultural, incida rápida o decisivamente sobre el estado de las cosas. Por ello, resulta difícil valorar de qué forma o qué efectos produjo *El sueño imperativo*, aunque obtuvo desde un primer momento un indudable éxito y reconocimiento. Lo que sí podemos afirmar es que, con todas sus ingenuidades y contradicciones, en un escenario dominado por «una frivolidad despolitizada», *El sueño imperativo* introdujo preguntas que, aunque quedaran sin respuestas removió la escena: ¿Desde dónde debemos pensar el papel del arte políticamente, con quién se haría y con qué objetivos? ¿Cómo identificar algunos rasgos constitutivos del llamado arte público o político, así como los relatos y discursos que acompañan su reprobación? ¿Es posible salvar las relaciones y también los conflictos que a menudo se producen entre prácticas políticas y estéticas? ¿Cómo amortiguar esta confrontación, reconduciendo un debate interesado hacia otro donde la referencia y la conexión a lo político, antes que apartarnos de los lenguajes contemporáneos y experimentaciones estéticas, nos introduzca más profundamente en ellas? Estas fueron algunas de las interrogantes con las que la exposición interpeló a una comunidad artística y unas políticas culturales obstinadas en pasar lo más rápidamente posible de una brutal dictadura culturalmente aislada, al circuito económico, cultural y político que caracterizaba al paradigma posmoderno.

Por otra parte, para BNV, que como dijo en un texto Miguel, andábamos «entre los restos del naufragio de la militancia política antifranquista» con *El sueño imperativo* empezamos a reconocer unas prácticas «que tocaban la vida, que cambiaban nuestra subjetividad, que nos distanciaban de un comunismo sin individuos». Comenzamos a indagar y a saber qué había debajo de aquel trabajo que a partes iguales se admiraba y detestaba: el trabajo del arte, algo que comenzamos a sentir como constituyente y que desde entonces hemos ido intentando comprender y ampliar su sentido.

Así pues, con este entusiasmo derivado de esta especie de «revelación» iniciamos nuestro segundo proyecto, *Plus Ultra*.

En marzo de 1991, el Pabellón de Andalucía de la Expo´92, nos llamó a BNV para que presentásemos un proyecto de arte contemporáneo en el ámbito de la Exposición Universal. Se lo propusimos a Mar Villaespesa y aceptamos el encargo bajo dos condiciones: si el proyecto se abordaba desde una perspectiva que apuntara a la reflexión más que a la celebración y si se desarrollaba fuera de la Isla de la Cartuja, espacio dedicado a conmemorar el 500 aniversario del «Descubrimiento».

La propuesta cristalizó en una serie de *Intervenciones* en 8 espacios monumentales, la mayoría de los cuales se encontraban ligados de una u otra forma a la Carrera de Indias, y en dos exposiciones temáticas, *Tierra de nadie*, comisariada por José Lebrero Stals, y *Américas*, comisariada por Berta Sichel. La propuesta se completaba con otra exposición: *El artista y la ciudad* que Mar ya tenía comprometida con la Diputación de Sevilla y que la integró en nuestra propuesta.

Plus Ultra estuvo financiado íntegramente por el Pabellón de Andalucía, dependiente de la Consejería de Presidencia de la Junta. Es decir, fue organizada y patrocinada por una institución pública, en un momento en el que comienza a producirse un desplazamiento de la

llamada crítica institucional: «… no sólo en el tiempo histórico, sino también en términos de los sujetos que la dirigen y ejercen: deslizándose del exterior al interior», dice Simon Sheikh.

Y en efecto, mientras que la crítica institucional desarrollada a finales de los años 60 y primeros de los 70 fue «una práctica, sobre todo, ejercida por artistas y dirigida contra las instituciones artísticas», las nuevas discusiones crítico-institucionales comenzaron a ejercerse por los propios administradores estéticos: direcciones de museos, curadores, departamentos curatoriales y programadores. Ya no sería posible un movimiento entre el adentro y el afuera de la institución, dado que como continúa diciendo Sheik: «las estructuras institucionales se habrían interiorizado por completo», hasta el punto de que para Andrea Fraser: «Nosotros somos la institución». Si esto es así, se trataría, entonces, de crear instituciones críticas, sostenidas mediante el autocuestionamiento y la autorreflexión. «La institución habría dejado de ser el problema para ser la solución».

Y así lo debimos creer a la hora de proponer el proyecto *Plus Ultra*, ya que nuestra apuesta fue que, desde el propio Pabellón, es decir desde uno de los núcleos organizativos de la celebración de la efeméride, se pudiese plantear un proyecto crítico, lo que, por otra parte no resultó fácil: acarreó fuertes negociaciones, amenazas de cancelación, conflictos entre Consejerías…, hasta que finalmente fue aprobado.

Desde luego, no podemos pensar que nuestra opción y nuestro empeño se realizaba desde el conocimiento de las nuevas formulaciones que estaba adoptado la crítica institucional, enunciados que hemos conocido mucho después. La gestión y producción del proyecto se materializó de forma contingente y respondía a ciertos modos de hacer que nos caracterizan: una cierta capacidad de resistencia, quizás derivada de nuestra militancia, a la que se añadía cierta habilidad para trabajar en las grietas que quedan abiertas en las estructuras institucionales.

Sin embargo, por mucho empeño que se ponga, por muchas grietas y brechas que se exploren, por muy crítica o «monstruosa» que sea una institución, todo proceso que genera institucionalización produce exclusiones. Y Así ocurrió con el Pabellón de Andalucía y si lo pensamos bien, también con *Plus Ultra*, del que quedaron excluidas aquellas narraciones, voces acciones o representaciones que se oponían de forma frontal a las conmemoraciones del 92 y más concretamente de la Exposición Universal de Sevilla.

Lo llamativo y lo que me interesa destacar, es que estas exclusiones, o más bien ausencias del proyecto si queremos llamarlas de forma más benévola, no lo fueron desde nuestra conciencia de lo imposible que resultaba para la institución integrar o dar visibilidad a aquellas resistencias que de forma radical se enfrentaban al evento; ni tampoco desde nuestro desacuerdo con estos planteamientos y nuestra reivindicación del trabajo dentro y fuera de las instituciones; ni siquiera desde nuestra necesidad de consolidar un recién nacido proyecto empresarial y proteger nuestros inmediatos intereses. Lo increíble es que la exclusión se producía desde el desconocimiento. Un desconocimiento que es revelador de la enorme distancia que existía entre comunidad artística y ciertas prácticas políticas, sobre todo las desarrolladas desde instancias diferentes a los partidos políticos y con métodos de lucha novedosos.

Esta situación de ignorancia no se podría justificar por la irrelevancia o invisibilidad de tales movimientos, ya que el encierro en la Catedral y las dos manifestaciones de los días 19 y 20 de abril de 1992 fueron sonadas, pues se saldaron, tras brutales cargas policiales, con un resultado de 3 heridos de bala y numerosos contusionados, 84 detenidos y 42 expulsados por

aplicación de Ley de Extranjería (la mayoría eran de nacionalidad europea) detenidos sin orden judicial.

Es importante insistir que algunos de estos sucesos pasaban el mismo día de la inauguración de la Expo ´92, y mientras los policías reprimían a la gente de las protestas con palizas y los asistentes a la Expo aplaudían a los policías que daban golpes; al otro lado del río, una importantísima representación de la comunidad artística del Estado visitaba la exposición *Pasajes: actualidad del Arte Español* y las obras instaladas en espacios abiertos del recinto con trabajos que iban de Kabakov a Roberto Matta y de Anish Kapoor a Jesús Rafael Soto.

La pregunta en lo que a *Plus Ultra* se refiere es ¿cómo entender que un proyecto que se planteaba una reflexión crítica sobre la celebración de la «Conquista», y sobre las políticas culturales que animaban los eventos y sus inversiones, pudiera permanecer tan ajeno a asociaciones, acciones y manifiestos como los desplegados por la plataforma *Desenmascaremos el 92*? ¿Cómo es posible que ninguno de los artistas españoles invitados a *Plus Ultra*, ni los asistentes a los muchos talleres que se realizaron, incorporaran a sus propuestas, de una u otra forma, las protestas que se estaban sucediendo o realizara algún tipo de llamada de atención sobre su existencia? ¿Cuál era la causa de esta descomunal distancia y mutuo desinterés entre las luchas callejeras y las críticas que se estaban produciendo desde la institución arte al evento?

Hemos comentado como una posible causa los efectos y dinámicas «integración/exclusión» producidos por los modos de hacer desplegados tras la segunda ola de crítica institucional, como la llama Simon Sheik; de nuestra situación de náufragos que buscan nuevos lugares desde el que seguir construyendo resistencias; de nuestra posición política consistente en desplegar nuestro trabajo entre las grietas abiertas en la institución. «Hacemos agujeros para producir movimientos en las estructuras del poder» decía Miguel.

Podemos hablar de estas y otras razones, pero creemos que la causa que es capaz de sintetizar y contextualizar las peculiaridades de este caso, fue el incuestionable éxito de lo que casi 20 años después se ha llamado el Régimen de la Transición; que volviendo a Amador Fernández Savater podemos definir como: «… el relato que hace del consenso en torno a una idea de la democracia (“representativa, liberal, moderada y laica”) el único antídoto posible contra el veneno de la polarización ideológica y social».

Este régimen, que triunfa jurídicamente en el bienio 85/86 con la entrada en la CEE y la OTAN, y que se consolida simbólicamente en el 92 con las Olimpiadas y la Exposición Universal. «… Construye un verdadero monopolio sobre el sentido común» y definirá «…el marco de lo posible, disponiendo quién puede hablar, cómo y desde dónde». Tan fuerte fue ese monopolio que de alguna forma nos afectó a todos y tuvieron que pasar casi dos décadas para que empezara a resquebrajarse. Las posiciones anti ’92 fueron arrasadas y desparecieron tan fugazmente como aparecieron, para no volver a reaparecer hasta 10 años después con el programa UNIA arteypensamiento y el proyecto *Desacuerdos* que recuperó parte de su memoria y de su archivo.

Plus Ultra contó con un presupuesto razonable, el equivalente a unos 600.000 €, lo que nos permitió, por una parte, constituir un equipo de producción integrado por 5 personas entre las que se encontraba Alicia Pinteño, con quien Miguel y yo a partir de entonces continuamos, más que unidos, juntos hasta que se incorporó en 2015 al Departamento de Publicaciones del Reina Sofía. Y por otra, disponer unos medios económicos y personales suficientes que ofrecer a los artistas invitados y para soportar los costes derivados de las exposiciones temáticas.

Las diferentes paradas del «viaje *Plus Ultra*» como lo denominaba Mar, cristalizaron, como ya dijimos, en 8 intervenciones y tres exposiciones temáticas. Cada una de las Intervenciones propuestas era autónoma y a la vez fragmento de un itinerario por el que se podía viajar, divagar y desvelar el discurso del proyecto, que según el texto curatorial giraba en torno a la idea de «límite», de lo periférico. «Lo fragmentado de *Plus Ultra*, dice Mar, su dispersión en el espacio y en el tiempo, representa la negación del centro como respuesta frente al poder que se impone como totalidad».

El título del proyecto *Plus Ultra*, lema o divisa imperial de Carlos V, se adoptó porque interesaba señalar una ambivalencia. Por un lado, su uso imperialista al que no era ajena la propia Exposición Universal; por otro, el que derivaba de su significado literal: *más allá*, que entendíamos sería lo que nos permitía transcender el encargo, así como «… explorar, y cito textualmente, la ruptura de los límites físicos, culturales, económicos; la cultura de la diáspora, del exilio, de la "batalla en las fronteras" de la que habla Apollinaire».

La primera Intervención se realizó en la Iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla. Construida entre 1699 y 1731, es uno de los monumentos más ricos, iconográficamente complejo y suntuoso de la ciudad. Francesc Torres realizó un proyecto que, según el autor, se apoyaba en la figura de Colón para representar la indisoluble contradicción entre el deseo compulsivo de controlar el mundo y la imposibilidad de controlar la historia. Una pista de sonido con textos de la bitácora de Colón, textos de los medios de comunicación y del propio artista completaban su propuesta.

Soledad Sevilla realizó su intervención en el Castillo de Vélez Blanco en la provincia de Almería. Construido a partir de 1507 está considerado como una de las obras más peculiares del Renacimiento en España. En 1904, su patio considerado una joya renacentista fue desmontada y trasladada a Francia. Tras numerosos avatares, se instaló definitivamente y se puede contemplar en el Museo Metropolitan de Nueva York. La propuesta de la artista consistió en una proyección de las fotos tomadas en el Metropolitan en el patio del castillo, de forma que la obra saqueada era devuelta según avanzaba la noche.

El colectivo Agustín Parejo School no pudo realizar su propuesta por no obtenerse los permisos municipales que debía otorgar el Ayuntamiento socialista de Málaga. Su proyecto consistía actuar sobre el monumento al Marqués de Larios realizado en 1896 por Mariano Benlliure y situado en el mismo centro de la ciudad. El marqués de Larios obtuvo su fortuna y título con la exportación de vinos, la industria azucarera y textil. Durante las revueltas de Málaga en 1931 la imagen del marqués fue arrojada al mar, colocándose en su lugar la estatua que representa al trabajo, también perteneciente al conjunto monumental, y para la que sirvió de modelo el torero Mazzantini. Los Parejo propusieron repetir la hazaña, pero en esta ocasión en lugar de tirar al marqués al mar proponían situarlo a los pies del monumento, esperando cruzar el semáforo y dirigirse a la calle Larios que lleva su nombre. Alegando la corporación municipal razones de conservación, no se concedieron los permisos, por lo que la propuesta quedó documentada en una exposición en el Colegio de Arquitectos de Málaga, un *merchandise* y una pegada de carteles que reproducían una foto del monumento en 1931 coronado por Mazzantini y la leyenda Sin Larios realizada con la misma tipografía de la ginebra Gin Larios.

Adrian Piper realizó su intervención en el Monasterio de Santa Clara de Moguer, en la provincia de Huelva. Se trata de uno de los ejemplos arquitectónicos más notables del mudéjar en Andalucía Occidental. La vinculación americana de este Monasterio se inicia en los momentos previos al primer viaje colombino. Su abadesa Inés Enríquez, pariente de Fernando

el Católico, mantuvo una relación epistolar con el almirante e hizo decir una misa en la madrugada del 16 de marzo de 1493, al regreso del primer viaje. La propuesta de Adrian Piper consistió en la repetición de la fotografía de una madre somalí con su niño. Presentada en una caja de luz, se enmarcaba en los arcos de la galería en cuyos pilares se inscribía el texto de la Anunciación de San Lucas. Una pista de sonido reproducía la misa Luba, cantada por el Coro Mungano Nacional de Kenia.

En la Torre de la Santa Cruz de Cádiz, un gran torreón cúbico de 1689 construido sobre las antiguas defensas amuralladas frente al mar, ubicó su propuesta Alfredo Jaar. Una selección de poemas de Rafael Alberti modelados en neón e invertidos se reflejaban y leían en una gran superficie de agua que ocupaba todo el suelo de la torre. Una pista de sonido reproducía *Noches en los Jardines de España* de Manuel de Falla.

Dennis Adams, realizó su propuesta, *Una vez*, en la plaza del Mercado de Úbeda, antes del Generalísimo, en la provincia de Jaén. Adams diseñó un kiosko de la ONCE que como tal vendía cupones. En el kiosko, dos grandes fotografías mostraban a la policía que contenía a una muchedumbre que se agolpaba y esperaba expectante ver a Franco y su comitiva pasar en coche por Úbeda. ONCE, Organización Nacional de Ciegos y palabra que en inglés significa *Una vez*, actuaba como metáfora de olvido y ceguera, el lado oscuro de la euforia española en 1992.

James Lee Byars emplazó su *Esfera de oro* en el Palacio de los Córdova de Granada, una vez que el Patronato de la Alhambra denegó el permiso para que fuese instalada en el Palacio de Carlos V. El Palacio de los Córdova es un edifico de portada renacentista situado en la encrucijada de las colinas de la Alhambra, el Albayzín y el Sacromonte. Desde 1983, año en que fue adquirido por el Ayuntamiento, es sede del Archivo Municipal. La esfera de tres metros de diámetro fue realizada por artesanos granadinos en yeso y cubierta de pan de oro, según las técnicas del mocárabe. Varios reyes de la Corona de Castilla fueron enterrados bajo una cúpula de mocárabes, entre ellos Isabel la Católica antes de ser trasladada al Panteón de la Catedral. El día de la inauguración Miguel Benlloch a petición de Byars, antes de que entrase el público al recinto, se introdujo en la esfera desde donde repetía y surgía el nombre de María de la O, que a Byars le fascinó que existiera.

Por último, el colectivo Agencia de Viajes integrado por Federico Guzmán, Victoria Gil, Robin Kahn y Kirby Gookin realizaron la *Cápsula de Tiempo Córdoba*. Planteada en principio para instalarse en la ribera del rio Guadalquivir a su paso por Córdoba, no pudo realizarse en la ubicación prevista por no recibir los permisos del Ayuntamiento de Izquierda Unida que gobernaba la ciudad. Nunca supimos las razones reales de la negativa municipal. Aunque por pintoresca que parezca, la más probable es que al consistir la propuesta en la construcción de una «cápsula de tiempo» de las que suelen realizarse en las Exposiciones Universales, pero que en este caso se planteaba como una cápsula abierta, que consistía en una zanja de 25 metros de largo, metro y medio de profundidad y 80 cm de ancho, cubierta por una reja y rellena de asfalto líquido. Creemos que el Ayuntamiento interpretó que esta especie de nuevo yacimiento arqueológico que se proponía, constituía un «cachondeo» y un meter el dedo en la llaga de los numerosos problemas con los que la gestión municipal se encontraba cada vez que acometían una obra y aparecían nuevos restos que tenía que conservar. Sea como fuere la obra, nunca mejor dicho, no pudo realizarse y se tuvo que emplazar y construir en el recinto de la Expo, inaugurándose a las 0 horas del 12 de octubre, minutos después de que quedase clausurada la Exposición Universal.

Américas fue una de las tres exposiciones temáticas. Recogía más de 70 obras de artistas americanos desde Alaska a Tierra del Fuego. El marco conceptual del proyecto partía de que el continente americano no sólo redefinió las fronteras geográficas sino que cuestionó los límites del conocimiento existente. Su comisaria Berta Sichel comentaba que «Al estudiar el paso de la sociedad medieval a la moderna se otorga todo el protagonismo a la emergencia de una vigorosa cultura secular en Italia y a la Reforma Protestante alemana y se excluye el "encuentro" con el Nuevo Mundo de la lista de acontecimientos claves que impulsaron el paso al Renacimiento». Para ella, sin embargo, la *Utopía* de Tomas Moro, *La Nueva Atlántida* de Bacon o *La ciudad del sol* de Campanella, cumbres de la literatura y pensamiento moderno, no habrían existido sin las narraciones de ese otro mundo, con más de XXV siglos de historia, que acababa de conocerse.

La exposición se presentó en el Monasterio de Santa Clara de Moguer, que como hemos visto acogía la obra de Adrian Piper, y reivindicaba la existencia de un espectro cultural y social diverso, afirmando la falta de validez de toda representación unificada del mundo. Dice Sichel, «Si la mejor definición que se puede hacer del mundo contemporáneo debe incorporar los términos de "heterodoxia, pluralismo, eclecticismo, azar, revuelta y deformación", Las *Américas* con sus identidades y culturas, está alterando de nuevo, como ya lo hiciera en 1492 el concepto de sociedad».

Tierra de nadie, la otra exposición temática comisariada por José Lebrero, incluía obras de más de 50 artistas mayoritariamente europeos. Para Lebrero *Tierra de nadie* cobraba forma «gracias a testimonios fehacientes (imágenes, objetos, documentos, recuerdos…) que ejemplifican momentos de práctica contestación de un concepto hoy tan impreciso como ambiguo como es lo europeo». Para Lebrero «el pensamiento artístico que se genera en las diferentes regiones de este denso e intrincado páramo que llamamos Europa solo puede entenderse en función de lo que ocurre *más allá*». De ahí la inclusión de artistas como On Kawara, Jame Le Byars o Nam June Paik.

La exposición se presentó en el Hospital Real de Granada y a través de ella Lebrero sostiene, cito textualmente: «… que no puede haber ya un norte único en el arte europeo porque a lo largo del S.XX se han ido desmontando una y otra vez sus puntos cardinales provocando felices encuentros y crueles enfrentamientos. Y menos aún hoy cuando la desigualdad económica y la velocidad del intercambio de información hibridarán de modo galopante las lenguas, las razas, los rituales y los mitos del continente».

Por último, *El artista y la ciudad* presentó el trabajo de artistas fundamentalmente locales o que trabajaban en Andalucía, con excepción de Muntadas o Estrujenbank.

Han transcurrido casi 30 años desde que realizamos estas exposiciones. Recordándolas y escribiendo esta presentación me doy cuenta que muchas cosas han cambiado, pero también que el continuo, y en algunos casos frenético, movimiento en el que en estos treinta años hemos estado ha sido útil sobre todo para poder permanecer en el mismo sitio.

Podríamos decir que fueron fundamentalmente dos «los ensayos» que se dieron en *Plus Ultra* y *El sueño imperativo*, y que inauguraron lo que podemos definir como nuestro modo de hacer:

- Por una parte, la comprensión de que el reto de unas políticas culturales progresistas no reside tanto en realizar programaciones con contenido «político», sino más bien en forzar las estructuras institucionales y el trabajo

del arte, sus jerarquías y sus funciones, de forma que se puedan hacer proyectos, programas y actuaciones «de un modo político».

- Por otra, que si la opción por la que se opta respecto «al encargo político o las urgencias de la política institucional», (legitimada más o menos por las urnas) es atenderla, siempre hay que hacerlo, incluso cuando se esté de acuerdo con el encargo, «desviadamente», porque sólo la insubordinación que evita la literalidad del mensaje y la duplicación del discurso «político» permite una relación práctica entre arte y «política».

Joaquín Vázquez, 2019